

CNRS Éditions

Le Journal de Franz Kafka | Florence Bancaud

Chapitre IV. Du procès du rêve au processus onirique

p. 317-355

Texte intégral

1 L'importance du rêve, dans le *Journal* et dans le processus créateur kafkéen, n'est plus à prouver. Kafka lui-même a défini le rêve comme fondement de son écriture en déclarant que toute son existence se réduisait à sa volonté de décrire sa « vie intérieure, qui a quelque chose d'onirique[1] ». Le rôle du rêve chez Kafka est attesté par le seul nombre de récits de rêves du *Journal* – une trentaine environ – et de la

correspondance de Kafka avec ses amis, Felice et Milena, une vingtaine au total. Dans leur étude consacrée à ce thème, Hall et Lind[2] recensent quelque trente-sept rêves, de l'année 1910 à 1923.

2 Le rêve ne saurait pourtant aller de soi aux yeux du diariste : il représente d'abord un obstacle au sommeil, symbole essentiel de l'enracinement dans la condition humaine et élément central de la communication entre individus[3]. Loin d'être inhérent au sommeil, le rêve entre en compétition avec lui, l'empêche d'advenir. Les *Lettres à Felice* sont ainsi traversées de plaintes de Kafka sur son insomnie due à un état de rêverie à mi-chemin entre la conscience et la somnolence, et où il est assailli par des images nocturnes obsédantes : « Je ne peux pas dormir, je n'ai que des rêves, pas de sommeil » écrit-il en 1913[4]. Rêve et sommeil s'excluent chez Kafka, que le rêve tient éveillé :

> C'est encore la puissance de mes rêves qui m'a empêché de dormir, car ils brillent déjà dans l'état de veille qui précède le sommeil[5].

3 Mais le rêve constitue un facteur d'aliénation d'une telle puissance que Kafka ne parvient pas à le distinguer du sommeil :

> Jusque vers 5 heures du matin, je reste dans cet état où je dors, certes, mais où, en même temps des rêves violents me tiennent éveillé. Je dors véritablement à côté de moi, tandis qu'il me faut, en même temps, me battre avec des rêves. Vers 5 heures, j'ai consommé jusqu'à la dernière trace de sommeil, je ne fais plus que rêver [...]. Quand je me réveille, tous mes rêves sont rassemblés autour de moi, mais je me garde bien de les approfondir[6].

4 Une fois Kafka éveillé, le combat entre rêve et sommeil est relayé par un conflit entre écriture et rêve. Il s'agit alors, pour le diariste, de tenter, par le processus cathartique de l'écriture, de ressaisir le contenu du rêve pour bannir les fantômes de la nuit et en faire une œuvre. Car Kafka n'a pas

le pouvoir de se libérer du poids de ses rêves par l'oubli salvateur que définit si bien Roger Caillois :

> Je m'éveille. J'échappe à l'envoûtement [...]. Je dénie aux rêves le privilège qu'ils ont de s'imposer [...]. Ils ne m'apparaissent plus que comme les souvenirs fugitifs et bientôt insaisissables d'une féerie dissipee[7].

5 La seule défense de Kafka contre ces images oniriques qui le poursuivent à son réveil est de les bannir par l'écriture. Il déclare ainsi, évoquant Le *Verdict :*

> *Le Verdict* est le fantôme d'une nuit. [...]. C'était une manière de constater la présence du fantôme et, d'un coup, de me défendre contre lui[8].

6 À Janouch qui définit *La Métamorphose* comme un rêve terrifiant, Kafka répond : « Le rêve révèle la réalité [...], c'est ce que la vie a de terrifiant[9]. » Si le rêve est l'ennemi du sommeil, il est donc la condition *sine qua non* de la création littéraire de Kafka, toujours nocturne et qui, si elle atteint son point de perfection, se fait aussi facilement et spontanément qu'« une transcription de rêves[10] ».

7 Si rêve et création littéraire s'avèrent indissociables chez Kafka, c'est que, dans le récit de rêve plus encore que dans toute autre forme littéraire, se poursuit la quête de l'indicible et l'irreprésentable, « l'enquête passionnée sur la vérité des images[11] » et sur la magie impalpable des impressions diurnes qui ont pénétré le subconscient et qui rejaillissent la nuit sous forme d'images oniriques :

> Laboratoire de l'écriture, les notations intimes procèdent selon un va-et-vient, de la veille au sommeil et retour, qui permet de vérifier à chaque fois dans quoi l'attention éveillée s'était prise pendant la veille, ce qui, dans les spectacles diurnes [...] aux limites de l'attention, préparait les mouvements révélateurs des images nocturnes[12].

8 Comme le souligne Selma Fraiberg[13], Kafka, toute sa vie, vit « dans une dangereuse intimité avec le monde du rêve[14] », dont il possède une sorte de connaissance intuitive,

sensorielle ; il consigne sans cesse dans ses carnets les images issues de ses états hallucinatoires nocturnes. Mais ce n'est pas pour lui un plaisir d'égotiste. Bien au contraire, il considère cette forme d'introspection comme une maladie[15] et comme une obsession qui devient très vite torturante à ses yeux. En 1922, il en vient même à se demander si cette activité onirique incessante et cette impossibilité de dormir ne vont pas le mener à la folie :

> Effondrement, impossibilité de dormir, impossibilité de veiller, impossibilité de supporter la vie ou plus exactement le cours de la vie[16].

9 Comme l'écriture, le rêve fait l'objet d'un procès permanent : il constitue un obstacle essentiel à la sérénité du diariste, qu'il contribue à isoler du monde, à détacher de la réalité en l'enfermant dans un réseau d'images hypnotisantes et obsédantes. C'est cependant un destin qui, chaque nuit, vient frapper le subconscient kafkéen, nourrissant ainsi sa vie intérieure et son inspiration.

10 Tentons donc de définir la nature de ces récits de rêves, de déterminer leurs constantes, leurs prémices, leurs buts, et leurs effets sur la personnalité et sur la production littéraire kafkéenne.

11 On retrouve tout d'abord dans tous ces récits certaines constantes. La première est le choix d'une forme toujours identique : il s'agit non de rendre le rêve à l'état brut, comme une simple succession d'images, mais d'en faire un récit ancré dans une structure spatio-temporelle précise et déterminée, comme dans tous les récits kafkéens, par la perspective subjective du narrateur. Le choix de donner à ses rêves la forme de récits est même une nécessité pour Kafka, puisque c'est seulement en le racontant, donc en superposant les deux strates du texte du rêve et du métatexte du récit onirique, qu'il parvient à en faire resurgir les différentes phases et images, à le saisir dans sa totalité, à le comprendre et à pouvoir finalement s'en libérer[17], tout en

créant une œuvre véritablement littéraire. De fait, comme le souligne Caillois[18], c'est non pendant le rêve, mais lors de sa remémoration que le diariste fait œuvre d'art. Mais celle-ci le déçoit toujours, tant elle lui semble inapte à représenter la perfection indicible des images du rêve :

> Il croit aller à la rencontre du miracle sans pouvoir l'atteindre. En fait, c'est maintenant qu'il tire de l'ombre [...] un chef-d'œuvre qui ne déçoit que lui. Car il tient d'une féerie l'image qu'il en conserve[19].

12 Le récit de rêve kafkéen est toujours introduit soit par le verbe « rêver », soit par un complément de lieu (« vu lors d'un rêve »). D'emblée, Kafka souligne le caractère purement onirique du récit qui va suivre et marque sa volonté de le détacher des « notations diurnes » du *Journal*. Il recourt aussi au prétérit pour raconter ses rêves, où l'élément auditif et surtout visuel est toujours dominant. Ce récit est fait à la première personne, selon le « point de vue avec » cher à Kafka, en vertu duquel la vision et les sentiments du narrateur déterminent le mode de perception de la réalité. Enfin, on retrouve dans tous ces récits oniriques une constante thématique :

> Dans le processus de reprise de ces détails pour en faire un récit, quelque chose s'est perdu [...]. Il y a, dans le récit, un vide [...], le contenu d'idées a été conservé, mais le contenu émotionnel s'est perdu[20].

13 Kafka reproduit l'effet de rêve dans un travail d'élaboration secondaire, où l'on perd cependant l'émotion et la spontanéité initiales, et où l'on constate une froideur de ton et une distance face à l'énoncé quelque peu déroutantes.

14 Outre ces caractéristiques formelles, on peut, comme le font Hall et Lind[21], distinguer plusieurs catégories de rêves kafkéens. Tour d'abord, trois types de personnages y sont mis en scène : soit des individus isolés (pour 60 %), soit un groupe d'individus (pour 30 %), soit des animaux (pour 2 %). Ces figures sont confrontées à trois grands types de

situations : une situation de succès ou d'échec, de relation amicale ou agressive, de bonne ou de mauvaise fortune. Ce sont des épreuves initiatiques connotées soit positivement, soit négativement, et où l'on trouve sensiblement le même pourcentage de réussite et d'échec. Dans ces rêves, de tous les sentiments de joie, tristesse, angoisse, confusion ou culpabilité éprouvés par le rêveur, c'est bien cette angoisse coupable qui semble prédominer. Quant aux activités des protagonistes du rêve, elles peuvent être verbales ou physiques et consistent principalement à marcher, voir, écouter, s'exprimer ou tenter de comprendre la situation à laquelle ils sont confrontés.

15 Si l'on se penche sur les principaux réseaux d'images oniriques, les plus prégnants sont ceux ayant trait au corps ou à l'architecture. Viennent ensuite les vêtements, le mobilier domestique, les moyens de transport, la nature et les rues de la ville. Dans tous les cas, la vision du monde onirique est profondément anthropocentrique, puisque l'univers gravite autour du sujet rêveur, qui n'en livre que les détails qui le frappent ou qui influent directement sur son existence au cours du rêve.

16 Les périodes où Kafka évoque le plus de rêves sont les mois d'octobre-novembre 1911 (date de la rencontre avec la troupe d'acteurs yiddish), les mois de juillet à novembre-décembre 1912 (date de la rencontre avec Felice), de janvier à novembre 1913 (où il rédige *La Métamorphose* et une partie de *L'Amérique*), puis 1916-1917 (autre grande phase de rédaction) et enfin l'été 1920 (époque de la correspondance avec Milena). Le processus onirique correspond aux grandes phases de la création de Kafka et aux trois grandes rencontres qui ont ponctué son existence : la rencontre avec le théâtre yiddish, avec Felice et avec Milena.

17 En analysant les esquisses de rêves contenues dans le *Journal* ou la correspondance de Kafka, nous prétendons cerner ce qui, en eux, donne prise à une analyse

psychanalytique et ce qui fait d'eux, au-delà d'un simple témoignage sur les névroses et le mythe personnel de l'écrivain, de véritables ébauches littéraires.

18 Tout d'abord, on peut appliquer les catégories psychanalytiques aux rêves de Kafka, qui obéissent aux lois générales rappelées par Altenhöhner[22] : il s'y déroule des faits distincts de la réalité quotidienne et extérieurs aux lois de la logique et de la vraisemblance. L'action y est souple, les différents événements y sont reliés par une association d'idées parfois hétéroclites[23]. Le rêve apparaît souvent chez Kafka comme un tissu d'images mystérieuses, où domine non la pensée abstraite, mais la puissance de la vision. Mais malgré l'apparent désordre des rêves, on retrouve dans leur récit une structure toujours identique : une phase d'exposition qui éclaire le lecteur sur le caractère des protagonistes et le point de départ spatio-temporel de la scène onirique, puis une phase de complication et de tension de la situation initiale suivie d'une péripétie ou d'un point culminant, et enfin un dénouement plus ou mois accompli, qui manque parfois à la fin du récit, souvent interrompu par le réveil du dormeur ou effacé par l'oubli. On retrouve dans ces récits les cinq caractères principaux du rêve[24] : la passivité gestuelle compensée par la participation émotionnelle du rêveur à son rêve, un vécu d'ordre actuel, qui se déroule dans un présent éternel aux yeux du rêveur, une absence apparente de logique, un manque de chronologie dû au télescopage des séquences, ainsi qu'une adhésion totale du rêveur à la situation vécue dans son rêve. En outre, les rêves kafkéens consacrent la toute-puissance de l'image, à la fois vive, intense et fulgurante[25] : c'est même elle qui, selon Altenhöner[26], suscite la narration puisqu'elle est présente dès le début du récit, où elle est étendue et mise en situation, puis interrompue. Si l'on décèle dans les récits oniriques de Kafka des caractéristiques communes à tous les rêves, on y retrouve également les principaux mécanismes

que Freud a définis dans *La Science des rêves*, permettant de faire passer le rêve, revêtu dans l'Antiquité du statut de signe prémonitoire, d'avertissement des dieux, puis devenu chez les romantiques le révélateur du moi profond et de la magie cosmique, au statut de « voie royale vers l'inconscient[27] ».

19 En effet, comme le souligne Marthe Robert[28], le récit de rêve kafkéen reproduit le travail du rêve en procédant comme l'inconscient. Si l'on reprend d'abord la définition freudienne du rêve comme accomplissement d'un désir[29], on décèle dans les rêves de Kafka la réalisation de ses désirs de fusion avec les femmes, de communication avec les figures paternelles, ou de situation de regardant-regardé. On y retrouve les trois lois de la figuration imagée, de la condensation du contenu latent du rêve en un contenu manifeste plus restreint, et du déplacement, qui consiste en ce qu'un élément latent peut être remplacé par une allusion indirecte, mais aussi en ce qu'un accent psychique se voit transféré d'« un élément à l'autre »[30]. On décèle toujours dans le récit de rêve une part de censure qui se cache dans ces images mystérieuses, dont le sens ne se dévoile que si on les associe à d'autres réseaux d'images voisins. Ainsi peut-on interpréter avec Freud[31] les rêves kafkéens de poursuite à travers des rues étroites, ou de menace par des couteaux, comme l'expression de désirs érotiques refoulés. Le rêve kafkéen réalise également la transposition des pensées en images, obéissant ainsi à quatre lois essentielles[32] : la spatialisation (les lieux du rêve devenant le lieu de la délibération, l'arène du conflit intérieur), la temporalisation (le rêve se déroulant dans un continuel présent), la personnification (les protagonistes du rêve incarnant les désirs ou angoisses du rêveur) et la congruence de deux plans, le plan accidentel où se déploient les désirs accidentels, naturels ou sexuels du rêveur, et le plan essentiel, où se manifeste son désir essentiel qui a trait à la valorisation de son existence. On retrouve également dans le récit de rêve kafkéen la structure duelle du rêve freudien[33],

où se joue la double représentation de la satisfaction du désir et de sa censure, et où tout est fondé sur le double sens, l'écart entre sens concret et sens métaphorique, comme dans le mot d'esprit qui joue perpétuellement sur l'apparent non-sens qui révèle un sens caché.[34]

20 Mais on peut tout aussi bien appliquer aux rêves de Kafka le schéma d'interprétation jungien, selon lequel le rêve révélerait les archétypes collectifs[35], images primordiales sédimentées dans l'inconscient individuel. On décèle ainsi dans les rêves kafkéens les thèmes de l'inceste, du combat ou de la terreur de la métamorphose et du devenir animal, liés à l'archétype du renversement des valeurs établies. De même, la figure du père est associée à l'archétype du héros et de l'instance divine. Kafka semble également valider la thèse de Jung, selon laquelle le rêve révélerait non un contenu latent, mais la complexité de la situation affective présente du rêveur. Ceci semble particulièrement flagrant lors des rêves racontés par Kafka à Felice ou Milena, où apparaît le thème de la lettre, de la rencontre impossible avec l'autre et du sentiment d'être voué à un rejet perpétuel de la part de l'être aimé.

21 Enfin, on retrouve chez Kafka les principaux symboles répertoriés par les psychanalystes : les symbolisations archétypales universelles masculines (le soleil, le père et le feu), féminines (la terre et l'eau), et les symbolisations sexuelles masculines (le reptile, le cheval, les armes, le chiffre trois) ou féminines (la maison, le vase). Les symboles corporels des poumons (comme symbole de l'esprit vital), de la poitrine (comme lieu des sentiments), de la main (comme symbole de l'intellect) sont également centraux chez Kafka[36]. Sur tous ces points, on peut appliquer aux récits de rêves kafkéens la méthode définie par Charles Mauron dans sa célèbre introduction à la psychocritique[37]. Partant de la volonté de reconstruire le mythe personnel propre à chaque écrivain, il s'agit de « rechercher les associations d'idées

involontaires sous les structures voulues du texte »[38] afin de saisir, à travers les idées obsédantes qui se manifestent dans l'œuvre et dans les fragments de rêve, les manifestations du « moi profond », de la personnalité inconsciente de l'auteur. Jean Bellemin-Noël précise également l'objet exact de la psychocritique : tout texte étant travaillé par un discours inconscient, il s'agit de décrire la série de « glissements incontrôlables » par lesquels le désir inconscient s'exprime dans le texte[39] :

> Le texte est gardien du fantasme qu'il incorpore, annexe, manipule pour en faire sa substance propre, l'arrachant ainsi au vécu de l'auteur. Dès lors, la critique psychanalytique n'a de chance d'atteindre son véritable objet que si elle pose, au départ, l'hypothèse de l'inconscient du texte[40].

22 Une telle conception repose[41] sur le principe freudien selon lequel la création littéraire, comme le rêve diurne, serait un substitut du jeu enfantin d'autrefois et une création de la fantaisie. Elle présuppose que l'écriture, comme la cure psychanalytique, sont des formes d'expression d'un fantasme refoulé. Mais au contraire de la cure qui guérit et délivre du fantasme, l'écriture est essentiellement passive, ne « guérit pas mais permet d'attendre »[42]. L'œuvre de l'écrivain se définit alors comme « désir impossible d'écrire sur le désir impossible »[43] : elle est pur processus du fantasme, qu'elle n'assouvit pas, mais entretient. Par là, elle

> enchaîne à jamais l'écrivain dans une série d'entreprises finies dont aucune n'aura valeur d'accomplissement, et qui, pour cette raison, s'exprime aussi par le refus, l'incapacité d'écrire, l'œuvre se situant toujours au-delà [...] des œuvres successives qui prétendent l'atteindre[44].

23 Peut-on appliquer la méthode psychocritique au récit de rêve kafkéen qui, comme toutes les œuvres de Kafka, marque une tension infinie dans la volonté de dire ce désir jamais accompli ? Peut-on déceler, dans la trame symbolique du texte, un réseau d'images et de motifs récurrents qui

déterminent la mythographie de l'écrivain ? C'est là la démarche de Mechtild et Georges Fagard[45] qui recherchent le contenu latent décryptable par l'analyse des représentations obsédantes de Kafka. Ils évoquent les thèmes de la culpabilité, du malentendu, de l'impossibilité de choisir, du sentiment d'être condamné pour une faute inexistante, et d'être étranger à un monde où l'on n'est pas reconnu. Ils établissent ensuite un réseau d'images obsédantes comme l'image féminine inaccessible, la bureaucratie, le verdict, et le sentiment d'être observé ou placé sous un corps lourd. Le soubassement de cette étude est le postulat que ce qui détermine une œuvre étant en grande partie inconscient, seule une analyse fouillée en décèlera les fantasmes, les productions répétitives et inconscientes refoulées en vertu d'un mécanisme de défense du moi. Mais si tous ces thèmes se vérifient dans l'œuvre de Kafka et dans l'analyse de ses rêves, on court là le risque de lire ses textes comme de purs documents psychanalytiques[46], simples reflets des névroses obsessionnelles de l'auteur, au risque de perdre la conscience que ce sont des œuvres littéraires où s'épanche plus qu'une personnalité, un style, une écriture.

24 C'est là également le propos de Margarete Mitscherlich[47] pour qui les rêves de Kafka représentent un mode d'existence et de pensée absurde qui lui permet de se libérer de sa peur du contact, de l'aliénation, du bruit, tout en satisfaisant ses tendances masochistes et son complexe œdipien. Ici encore, on fait du rêve un support existentiel, lui déniant toute valeur littéraire, puisque, comme tout l'œuvre kafkéen, il devient un simple reflet, une simple trace du malaise existentiel de son auteur.

25 C'est donc non à la psychanalyse qu'il faut se référer, mais à un mode d'analyse proprement littéraire pour comprendre la technique narrative des récits de rêves de Kafka :



> De ce rêve où il plonge constamment et qui lui fournit en effet la matière de ses récits, il se refuse délibérément à user

> comme d'un simple réservoir de contenus. Le rêve étant en quelque sorte son mode habituel de vie et de pensée, il n'est certes pas en son pouvoir d'y échapper, aussi [...] n'utilise-t-il le rêve que pour ce qu'il lui apporte d'essentiel, [...] sa technique, grâce à laquelle il peut se garder des facilités de l'onirisme et de ses fantasmagories[48].

26 En effet, ce serait trahir l'esprit de Kafka que de voir dans ses rêves le simple symptôme de ses fantasmes inconscients, puisque lui-même refuse la psychologie et l'introspection, qu'il considère comme le pire des péchés. Certes, Kafka connaît les notions psychanalytiques[49] – il fait d'ailleurs explicitement référence à Freud en évoquant la rédaction du *Verdict* –, mais il rejette cette forme d'autoanalyse, profondément stérile à ses yeux. De plus, ce serait aussi occulter la dimension proprement littéraire de ces récits de rêve, qui, bien plus que des processus oniriques, sont des histoires, où Kafka travaille essentiellement sur la force de l'image et la qualité de la mise en intrigue. Kafka « tourne résolument le dos au surréel et à la magie du rêve »[50], mais utilise ainsi le travail du rêve, qui « lui fournit l'instrument d'un réalisme exigeant et véritablement inédit »[51], ce que confirme Roger Caillois[52]. Les récits de rêve kafkéens donnent en effet une profonde impression de réalité, puisqu'ils présentent un événement certes insolite, mais de manière indiscutable ; s'ensuivent des descriptions très minutieuses et concrètes, qui accentuent le relief et la netteté du décor, notamment par la présence de détails frappants :

> Kafka a résolu le problème littéraire du rêve [...], il a vu que la difficulté ne consistait nullement à mettre en relief l'étrangeté des songes, mais au contraire [...] à l'imposer comme irrécusable et inévitable absolument[53].

27 Le récit de rêve kafkéen est donc proprement littéraire. Il prolonge la fascination de Kafka pour la théâtralité des situations, puisqu'il le met au défi de parvenir, par l'écriture, à recréer le drame onirique :

> Celui qui raconte le rêve devient metteur en scène qui à son réveil va recréer une nouvelle vision du rêve. C'est une autre scène, un autre espace-temps[54].

28 Le récit de rêve est une transposition dramatique du processus onirique original, qui présuppose de la part du rêveur éveillé un certain travail d'interprétation et de mise en intrigue, de réactualisation de la représentation onirique. C'est cette définition du récit de rêve comme « expression dramatique de l'homme, plastique et vivante[55] » que nous retiendrons pour démontrer la qualité littéraire indéniable des récits de rêve, et pour souligner leur statut de sources d'inspiration et de structuration essentielles de l'œuvre kafkéen.

29 Dans le seul *Journal*, on dénombre une trentaine de récits de rêves et d'hallucinations, dont la plupart sont rédigés entre 1911 et 1912[56]. Le rêve se distingue de l'hallucination, qui se définit plutôt comme une illusion des sens et qui ne dure jamais très longtemps : il s'agit d'une fulgurance, d'un fantasme de l'imagination qui survient lors d'un état de demi-sommeil[57]. Ces images hallucinatoires stigmatisent les thèmes obsessionnels du diariste. Ainsi l'apparition de cette femme en cire qui pèse sur son corps, cristallisant sa peur d'étouffer sous la présence écrasante de l'autre, obstacle à l'épanouissement existentiel du sujet :

> Cet après-midi avant de m'endormir [...] j'ai eu le buste d'une femme de cire couché sur moi. Son visage était rejeté en arrière au-dessus du mien, son avant-bras gauche me comprimait la poitrine[58].

30 Dans l'hallucination du 13 décembre 1911, c'est un chien qui écrase le rêveur sous le poids de son corps, le plongeant ainsi dans la même situation de peur de l'étouffement et du contact : « [...] un chien était couché sur moi, une patte tout près de mon visage[59]. » L'autre thème majeur de ces hallucinations à demi oniriques est le motif obsessionnel de la blessure qui poursuit Kafka de 1913 à 1922 :

> Cet après-midi dans un demi sommeil : pour finir, il faudra bien que la douleur me fasse sauter la tête. Et ce sera aux tempes. Ce que je voyais en imaginant cela, c'était en réalité une blessure faite par un coup de feu, sauf que les bords du trou étaient retroussés tout autour et se dressaient en arêtes aiguës, comme sur une boîte de conserve ouverte brutalement[60].

31 Ici, la force de l'image est d'autant plus saisissante qu'elle est suscitée par une douleur réelle, et que rêve et réalité semblent se confondre, tant l'image hallucinatoire est portée à un point de tension aussi fort que le paroxysme de la douleur physique ressentie par l'homme réel. Dans la note de mars 1922, l'image terrifiante et hallucinatoire est revêtue d'un plus haut degré de réalité que la situation diurne qui l'a suscitée :

> Cet après-midi rêve d'une tumeur sur la joue. Cette frontière oscillant perpétuellement entre la vie ordinaire et une terreur en apparence plus réelle[61].

32 On retrouve cette image du corps détruit, non plus de l'intérieur, mais par l'action extérieure d'un couteau cette note qui stigmatise la peur kafkéenne de la fragmentation du moi :

> Sans cesse l'image d'un large couteau de charcutier qui, me prenant d'un côté, entre promptement en moi avec une régularité mécanique et détache de très minces tranches qui s'envolent en s'enroulant presque sur elles-mêmes, tant le travail est rapide[62].

33 L'intérêt de ces notes hallucinatoires réside plus dans la valeur littéraire de la description très détaillée de la vision, que dans la dramatisation du récit : comme dans les notations théâtrales, on a ici affaire à une sorte d'« arrêt sur image », de concentration sur le détail plutôt qu'à une mise en intrigue du rêve[63].

34 Les véritables récits de rêve kafkéens se regroupent autour de trois grands thèmes : le théâtre et la représentation, la

ville, le père et les figures de l'autorité paternelle[64]. Nombreux sont tout d'abord les rêves qui s'articulent autour du thème du théâtre et de la représentation, particulièrement en 1910 et 1911. Les rêves coïncident avec l'expérience personnelle et quotidienne que Kafka fait d'abord des ballets russes, puis du théâtre yiddish. Mais la représentation y revêt une plus grande densité dans l'expression du mouvement et du sentiment que dans la vie réelle. Le rêve de la danseuse Eduardowa[65] semble déjà introduire ce thème de la représentation du corps. Il s'agit, dans ces deux premiers récits de rêves, d'un arrêt sur deux images fascinantes : le visage d'Eugénie dans le premier rêve, les fleurs de sa ceinture dans le second. Dans les deux cas, le rêve est bref, brusquement interrompu avant la fin de la contemplation par le départ du rêveur dans le premier rêve, par ses réflexions intérieures dans le second. Mais les deux rêves se déroulent en deux phases successives : le moment de la contemplation (des mouvements de la danseuse et de ses fleurs), et le moment du dialogue entre le rêveur et la danseuse, dont les réponses semblent totalement le déconcerter. On a donc, dès 1910, une amorce des deux axes dramatiques essentiels de Kafka : le mouvement et le dialogue. Dans les deux rêves, l'intensité de l'image produit une sorte d'hypnose magique sur le rêveur, cependant toujours conscient de vivre une scène qui prendra inéluctablement fin :

> À la manière dont elle accueillit cette information, j'eus la terrible certitude qu'elle ne danserait plus [...] et je me disposai à partir dans n'importe quelle direction[66].

35 Le propos de ce récit de rêve, très peu corrigé sur le manuscrit puisque l'on n'y trouve que quatre ajouts (*hatte*, *Licht*, *schlechtes*, *das nicht*) et une suppression, semble bien être de suggérer la fulgurance magique de la grâce du mouvement, d'autant plus précise qu'on la sait fugace.

36 On trouve ensuite en 1911[67] le premier véritable rêve de

théâtre du *Journal*. Celui-ci met moins l'accent sur le rôle des acteurs que sur le décor du théâtre ; le mot « décor » revient d'ailleurs, tel un *leitmotiv*, tout au long de cette ébauche où est d'abord évoquée une actrice, bientôt éclipsée par le poids de la scène qui représente une miniature de l'Altstädter Ring, l'église du Tyn, l'église Saint Nicolas et l'Hôtel de ville de Prague :

> À l'un des actes, le décor était si grand qu'il n'y avait rien d'autre à voir [...] Le décor était, j'en avais parfaitement conscience, le plus beau de toute la terre et de tous les temps[68].

37 La réalité de la cité pragoise et du décor de cette scène onirique semblent se fondre dans cette double représentation : représentation onirique d'un décor qui, lui même, représente le décor pragois. Il n'y a ici aucune scission entre l'espace de la scène et de la salle : « Tous les spectateurs étaient probablement en grand nombre sur la scène qui représentait l'Altstädter Ring[69]. » Les spectateurs semblent devenir eux-mêmes acteurs de la représentation. La tension dramatique de la scène est essentiellement due au mouvement incessant des battants de fenêtres ouverts et fermés par le vent, du peuple qui fait irruption dans le décor, des chevaux qui se cabrent et de la foule qui bouscule le rêveur, entraîné dans ce flux incessant. Ce récit de rêve, tout entier dominé par la notion de mouvement et l'ambiguïté des limites entre scène et salle, obéit à un rythme d'écriture très fluide : sur le manuscrit, on ne note qu'un ajout et une biffure visant à éviter la répétition du mot *Dekoration* (décoration) en le remplaçant par *Kulisse* (décor).

38 Peu de temps après[70] apparaît dans le *Journal* un autre récit de rêve qui fait référence à des faits précis de la vie de Kafka : la pièce jouée est *Terre étrangère* de Schnitzler, adaptée par Utiz. Tout est décrit du point de vue du spectateur que représente le rêveur, perdu au milieu d'un public bruyant et agité d'où émergent deux personnages : l'acteur Löwy, qui

« ressemble très peu au vrai Löwy et tient des propos exaltés[71] » et Paul Kisch, le frère d'Egon Erwin Kisch, qui remonte la galerie « pour mieux se faire remarquer[72] ». Ici, le décor n'a qu'une faible importance : l'intérêt du rêveur est dirigé vers les personnes qui se détachent du public, puis de la scène : un petit garçon, puis une actrice et une jeune fille, Frankel, un cavalier et un chanteur. Ici encore, il n'y a pas de ligne de séparation entre la salle, la scène et les coulisses : beaucoup de spectateurs se sont réfugiés en coulisses, et deux critiques et un dramaturge sont sur scène. Le rêveur lui-même est assis sur un banc, dos à la scène, ce qui lui permet de voir la salle, mais l'oblige à se retourner pour voir la pièce. À la fin du rêve, les rapports se sont inversés : le rêveur se retourne vers la salle, où se détache encore une silhouette dans laquelle il se fond pour finalement disparaître. On note dans ce récit de rêve un va-et-vient constant du regard de la salle à la scène, ainsi qu'une alternance entre luminosité et obscurité qui contribue à l'ambiguïté de la scène représentée. Ici encore, la structuration de l'espace n'est pas clairement déterminée, et le statut du rêveur n'est pas non plus clairement défini, puisqu'il se trouve à l'écart des autres spectateurs, placé tout contre la scène et se permet de faire des critiques au dramaturge. Kafka introduit ici un nouvel élément : le discours indirect, qui restitue les propos ambigus échangés avec le dramaturge :

> Je ne peux pas m'empêcher d'exprimer l'opinion défavorable que j'ai de la pièce – qu'apparemment je connais déjà – mais j'ajoute ensuite en guise de compensation que le troisième acte est, paraît-il, plein d'esprit[73]

39 Un examen détaillé des variantes du manuscrit permet de constater que ce récit de rêve est plus travaillé que les précédents. Kafka y ajoute notamment des précisions temporelles (« mais d'abord »), ou des détails sur le comportement de l'entourage du rêveur (« pas seulement

pour moi, mais les autres n'y prêtent pas attention ») ou sur les caractéristiques de certains personnages (« elle s'appelle Frankel, je crois », « avec une barbe blonde »). On a l'impression qu'au cours de la rédaction, Kafka ajoute des détails qui ont échappé à sa mémoire et qu'il retrouve peu à peu au fil de l'écriture ; son propos est l'analyse des rapports de force manifestés dans cet espace clos de la salle où, comme dans un théâtre de marionnettes, surgit toute une série de personnages qui s'imposent tour à tour.

40 Enfin, le dernier rêve du *Journal* ayant trait au problème de la représentation est celui du 20 novembre 1911[74]. Kafka y évoque le rêve d'un tableau attribué à Ingres, montrant des jeunes filles décrites par le diariste comme des actrices en représentation :

> Maintenant, elles cessaient de se tourner uniquement vers le spectateur et faisaient jouer leurs miroirs également loin de lui[75].

41 Le regard du rêveur distingue cependant ici plusieurs plans, à la différence du rêve précédent : le groupe serré des filles à droite et les filles couchées à gauche, puis la jeune fille nue qui se détache au premier plan. À la différence du clair-obscur du rêve précédent, la lumière de celui-ci est très claire : Kafka évoque le jeu des miroirs qui démultiplient les images ainsi qu'une lueur jaunâtre et blême. Le jeu des perspectives croisées et de la démultiplication de la vision est au centre du rêve, qui marque l'impossibilité de saisir cette profusion d'images. L'écriture du manuscrit subit peu de corrections, à l'exception d'une substitution et d'un ajout (« d'un point qu'elle m'empêchait de voir »), qui évoque bien cette difficulté de saisir la totalité des images à cause de la gêne que constituent les corps.

42 On voit donc à quel point tous ces rêves de théâtre ou de représentation artistique gravitent autour du thème du regard et de la mobilité des images et des gestes. Tantôt le regard est attiré par la scène, tantôt par la salle, passant

parfois de l'un à l'autre. Mais Kafka, même dans ses rêves, reste toujours en position de spectateur ou de juge critique d'un spectacle que, comme dans la réalité, il aborde avec une fascination toujours teintée de distance ironique face à lui-même et au monde qui l'entoure.

43 Une seconde série de récits oniriques s'articule autour du thème de la ville, qui se donne à la fois comme lieu et comme acteur du rêve. Dans le premier souvenir onirique de ce type[76], Kafka rêve qu'il traverse une immense enfilade d'appartements[77] au bout de laquelle se trouve un bordel où il rencontre une fille dont il palpe les cuisses. Puis il rencontre, en compagnie de Max Brod, un homme qui lui pose une question stupide. Le récit s'achève sur l'évocation de Max dégustant une soupe épaisse d'où des pommes de terre « émergent comme de grosses boules[78] », qui rappellent elles-mêmes les cercles rouges qui couvrent le dos de la prostituée du bordel.

44 Dans ce récit de rêve, l'espace onirique est décrit comme un labyrinthe de portes et de murs qui donnent sur le vide et dont l'architecture semble des plus précaires. La ville, plus présente qu'un simple décor, est revêtue de pouvoirs inquiétants puisqu'elle ne semble offrir aucun lieu clos, sûr et protégé. L'examen de l'écriture du manuscrit montre que Kafka désire renforcer la tension dramatique de la scène en remplaçant d'abord le « elle » ou « on » initial par un « je » qui subjectivise le point de vue ; il ajoute des notations temporelles comme « exactement, encore, demain ». Toute notion de limite spatiale est gommée puisque les portes ouvrent à l'infini sur d'autres portes ; la temporalité semble comme écrasée, condensée dans cette errance tragique et absurde à travers les différents lieux d'une ville qui n'offre que des images opaques et incompréhensibles.

45 Dans le rêve du 6 mai 1912[79], la ville apparaît également comme un décor labyrinthique, à la fois sans limites clairement établies et sans issue possible. Dans ce texte dont

le manuscrit ne comporte qu'une unique variante (un ajout simple), Kafka traverse Berlin en tramway avec son père. Ils doivent ensuite franchir un nombre considérable de barrières, dont la dernière ouvre sur une paroi escarpée couverte d'excréments humains, que le père gravit avec facilité, mais que le fils escalade avec peine. La ville jette entre le fils et le père de nombreux obstacles d'autant plus insidieux qu'ils semblent se démultiplier à l'infini et ouvrir sur des obstacles toujours nouveaux, jusqu'à mener les protagonistes à une pièce fermée de tous côtés par des parois de verre.

46 Enfin, le rêve du *Journal* daté du 13 février 1914[80] se déroule encore dans les rues de Berlin : Kafka est sur le chemin de chez Felix Weltsch où il est sûr d'être en mesure de se rendre. Mais il perd progressivement ses repères, car le policier auquel il s'adresse lui donne une foule de détails qu'il ne peut plus suivre. Retourné dans sa chambre, il ne peut parvenir à se procurer de plan de la ville. Berlin est décrite comme une cité labyrinthique : « [...] je vois des enfilades de rues[81] », où habitent une foule de gens dans « de très petites chambres[82] », et où toute compréhension et communication sont impossibles. De fait, comme dans les autres dialogues kafkéens, l'interlocuteur répond toujours à côté de la question qui lui est posée. À Kafka qui lui demande : « C'est sans doute à une demi-heure d'ici ? », un vieillard répond ainsi : « J'y vais en six minutes[83]. » Si la transposition de ce rêve semble obéir à un processus d'écriture automatique (on n'y trouve qu'une biffure d'adverbe), c'est que la force quasi hallucinatoire de cette image de perpétuelle fuite en avant et d'errance dans les rues de la ville est profondément ancrée en l'écrivain, qui semble n'avoir qu'à la faire resurgir de son inconscient pour en retrouver toute la dimension angoissante.

47 Dans tous ces rêves, la ville apparaît comme une grande cité labyrinthique où le sujet perd ses repères et sa sécurité

existentielle et se révèle inapte à communiquer vraiment. La tension dramatique inhérente à ces images d'enfilades de rues et de maisons est, dans ces trois récits oniriques, très forte, soulignant la complexité de ce monde où toutes les images se démultiplient à l'infini et finissent par perdre le sujet.

48 La troisième grande série de rêves kafkéens s'articule autour du rapport de forces et de la confrontation soit entre un groupe d'hommes, soit entre Kafka et son père, donc toujours entre des personnages masculins. La forme la moins violente de cette confrontation est le rapport de forces où le rêveur Kafka est mis en position de spectateur ou d'auditeur d'un personnage qui lui est supérieur par son autorité et son charisme. C'est le cas de Goethe, évoqué le 10 juillet 1912 : « Je rêve que j'entends Goethe déclamer, avec une liberté et un arbitraire infinis[84]. » Les trois termes centraux de l'évocation (« déclamer, liberté, arbitraire ») suffisent à évoquer la tension du rapport de forces favorable à Goethe, qui incarne le degré absolu de la puissance et de la liberté humaines.

49 Si, dans ce cas, le rapport de forces se posait entre Kafka et une figure existant dans la vie réelle, le rêve peut également mettre en scène la confrontation du rêveur avec une figure fictive[85]. L'apparition d'un âne est suivie de celle d'un bel Anglais qui séduit le rêveur par ses vêtements souples. Il s'avère que son invitation « ne peut voir de suites[86] », car la séduction qu'il exerçait par sa tenue s'estompe dès qu'il revêt des « vêtements pratiques » qui lui donnent « un aspect tout à fait banal[87] ». Cette fascination homosexuelle pour l'homme se retrouve dans un rêve de 1911[88] où Kafka aperçoit un jeune homme en « costume archaïque » aux gestes indolents. Il s'efforce de le saisir dans un dessin, lequel se mue à la fin du rêve en « un petit groupe de porcelaine d'un blanc grisâtre[89] ».

50 Cette confrontation peut parfois se transformer en véritable

combat entre deux groupes d'hommes qui s'affrontent violemment. C'est par exemple le cas dans le rêve du 15 juillet 1912[90], où une dispute éclate à la suite de plaisanteries lancées entre deux groupes, ou encore du rêve du 20 avril 1916[91], qui décrit la torture infligée à un homme par cinq individus, dont Kafka lui-même, qui lui brûlent le pied. L'horreur de l'évocation est tout entière condensée dans cette image lourde de connotations sadiques, d'ailleurs ajoutée par Kafka sur le manuscrit : « [...] nous le laissâmes fumer[92]. »

51 Enfin le rêve de la bataille de Tagliamento, le 10 novembre 1917[93], met aux prises Italiens et Autrichiens. Ces derniers semblent peu à peu prendre le dessus, mais apparaît alors un nouveau personnage, un général prussien qui renverse la situation et attaque les Autrichiens. Ici, le rêveur-narrateur semble se situer dans le camp des Italiens, mais il observe passivement la situation, attestant là encore de la force hallucinatoire de ce combat où, plus que l'action, c'est la réflexion intérieure des combattants qui prime :

> Comment pourrait-on, n'étant soi-même qu'un homme, vaincre des hommes qui ont la volonté de se défendre[94] ?

52 Mais les rêves où se joue la plus grande tension dramatique dans le combat mettent en scène une confrontation onirique entre Kafka et son père ou avec les représentants de la figure paternelle : les figures des médecins, des professeurs ou de Pimisker, le propre directeur de la compagnie d'assurances de Kafka, incarné, en vertu du renversement propre au rêve, par un garçon de bureau :

> Apparition d'un personnage qui est une combinaison du directeur Marschner et du garçon de bureau Pimisker. Joues rouges et fermes, barbe noire cirée, cheveux pareillement durs et rebelles[95].

53 Le rêve du 6 juillet 1916 met en scène le docteur Hanzal[96], un collègue de Kafka à la Compagnie d'assurances contre les accidents. La scène onirique représente une confrontation doublée d'une incompréhension foncière entre les deux

hommes, Hanzal incarnant encore, par son appartenance à la sphère professionnelle, une figure de l'autorité paternelle d'autant plus écrasante qu'elle est incompréhensible, voire absurde.

54 Mais ce sont les trois rêves où Kafka est directement confronté à son père qui possèdent la plus grande efficacité dramatique. Il s'agit des rêves du 6 mai 1912[97], du 19 avril 1916[98] et du 21 septembre 1917[99]. Dans les trois cas, le décor du rêve est la ville, qu'il s'agisse de Berlin ou Prague, et la figure du père semble écrasante pour le fils. Elle se manifeste par son langage autoritaire : « Il faut voir cela tant qu'on est en mesure de le faire[100]. » La supériorité du père n'est cependant pas seulement verbale, mais aussi physique. Dans le rêve de 1912, il escalade en effet un mur « presque en dansant[101] ». Dans celui de 1916, il se lance avec force contre une fenêtre, fait mine de se jeter dans le vide, et, dans celui de 1917, il parle avec assurance, « avec un sourire fin et amer[102] ». Dans les trois cas, c'est donc le père qui prend les initiatives, effectue les choix décisifs et entraîne son fils : il le contraint dans le premier rêve à escalader un mur, semble l'inviter dans le second à le suivre dans sa chute potentielle et, dans le troisième, à l'écouter parler. Dans les trois cas, la malignité du père est soulignée lors du récit onirique :

> Il ne laissait pas d'y avoir aussi une certaine absence d'égards envers moi
> dans le fait qu'il ne m'aidait pas[103].
> Par pure méchanceté, il se penche encore davantage[1104].
> Il expose son idée avec la dernière précision et avec tous les signes du
> dilettantisme[105].

55 Dans les trois cas, le rêve se caractérise par une forte tension qui souligne la présence oppressante du père et le ressentiment que Kafka éprouve à son endroit ; tout comme dans la *Lettre à son père* où ce ressentiment se libère enfin sans entraves, l'écriture du manuscrit ne comporte que

quelques rares corrections. Il s'agit d'adverbes pour le premier rêve, d'une voyelle remodelée dans le second, et d'un ajout d'accord pour le troisième. Le rêve atteint ici son plus haut degré de dramatisation, de caractérisation et de densité dans le rendu du dialogue et du mouvement.

56 On voit donc combien tous les récits de rêves de Kafka se caractérisent par la volonté de mettre en scène des personnages, réels ou fictifs, dans un monde dont les contours sont souvent assez peu définis, qu'il s'agisse de la ville labyrinthique ou du théâtre. Si la notion de succession des événements y est encore importante, la temporalité s'adapte à l'intensité des sensations du rêveur et à la force des images qui le saisissent pendant le rêve. On note une focalisation, caractéristique du rêve, sur certains détails tels que les vêtements, le geste, le regard, c'est-à-dire essentiellement sur le corps.

57 Le point commun à tous ces récits de rêve est l'attrait ou le dégoût pour le corps. Celui-ci peut tout d'abord être fascinant par sa grâce : c'est le cas du corps souple d'Eugénie Eduardowa[106], du corps élégant du jeune Anglais[107] ou du corps indolent du jeune homme que Kafka veut dessiner[108]. Mais le corps vu en rêve est souvent choquant, car « trop nu[109] », souillé d'excréments[110], ou gênant par la laideur de ses mouvements, dans le cas de l'intrigant qui accompagne Eugénie[111].

58 Dans les rêves, plus encore que dans ses portraits du *Journal*, Kafka insiste sur les lignes disharmonieuses du visage. Il évoque ainsi la bande d'ombre et de lumière qui coupe le front d'Eugénie Eduardowa[112]. Il souligne également[113] le long nez et le visage viril et jaunâtre d'une femme. De même[114], il insiste sur le « profil aplati », le teint jaunâtre, le nez proéminent et « la forte moustache d'un noir huileux » de l'homme du ministère.

59 Le corps des rêves est souvent difforme, disgracieux, choquant, plus répulsif que fascinant. Il peut même être

marqué d'une infirmité ou d'une blessure. C'est le cas de l'enfant aveugle qui apparaît en rêve à Kafka[115], et dont sont décrits les yeux d'un gris laiteux et au globe saillant, puis le sordide mécanisme de maintien des lunettes, dont les branches lui rentrent dans la chair :

> une petite tige, descendant du verre sur la joue, disparaissait dans un trou de la chair et se terminait à l'os[116].

60 On touche ainsi à un autre mode de caractérisation du corps dans les récits de rêve : le corps mutilé par des instruments qui impriment, comme la machine de *La Colonie pénitentiaire*, des stigmates sur son corps : « J'ai eu l'espace d'un instant des serrures sur tout le corps[117]. » Car le corps, plus sensible que l'âme au poids existentiel des événements, en grave les effets dans la chair de l'homme. Ceci est notamment flagrant dans le motif de la blessure ou de la plaie qui traverse les rêves kafkéens. Il apparaît notamment dans la description du dos de l'actrice Frankel :

> Elle a même une ecchymose, grosse comme un bouton de porte et écorchée au-dessous de la hanche droite[118].

61 Mais c'est dans le rêve du 9 octobre 1911 que la puissance hallucinatoire de ce corps marqué préfigurant le corps martyrisé de *La Colonie pénitentiaire* est la plus forte :

> La fille [...] me tourna le dos, un dos qui, à mon grand effroi, était couvert de grands cercles d'un rouge de cire à cacheter dont les bords pâlissaient et d'éclaboussures rouges disséminées dans les intervalles[119].

62 C'est également autour du thème du corps que s'articulent les principaux rêves que Kafka confie à Felice. Le 7-8 décembre 1912[120], il rêve qu'elle est aveugle. On peut interpréter ce fait comme une métaphore de l'aveuglement de Felice envers les qualités de Kafka, ou comme une expression du désir d'effacement du corps de Kafka, ainsi que le suggère le récit de rêve lui-même :

> Il me venait à l'esprit que, du moment que tu étais aveugle,

> mon extérieur et mes manières seraient fort heureusement sans influence sur l'impression que je te ferais[121].

63 Dans le rêve du 3-4 janvier 1913, ce motif de l'aveuglement subit une légère variation, puisque Kafka rêve d'une Felice aux yeux sombres « mais avec, au milieu de chaque œil, un point brillant comme du feu et de l'or[122] »

64 Sans doute Kafka thématise-t-il encore ici symboliquement la difficulté de regarder Felice « droit dans les yeux », de l'affronter par la fusion amoureuse ou le mariage. Car tous les rêves contés à Felice ont bien en commun un désir de communication, de préhension de l'autre. C'est également ce qui transparaît d'un autre rêve corporel, où Kafka rêve de dents et ajoute :

> Tout cela avait je ne sais quel rapport précis avec une idée, une décision, un espoir, une possibilité que je voulais saisir, retenir, réaliser grâce à un désir de mordre sans interruption[123].

65 Les rêves liés à Felice mettent également en scène des moyens de communication destinés, comme les lettres elles-mêmes, à pallier la distance entre les corps des amants. C'est par exemple le cas des lettres évoquées dans le récit de rêve du 1er octobre 1916[124] ou dans la lettre du 17 novembre 1912[125] : Kafka rêve qu'il reçoit de Felice deux « lettres magiques » qui jamais ne s'épuisent et qui couvrent tout un escalier de leur énorme volume. On retrouve également le symbole de cette quête désespérée d'une communication, sinon d'une véritable fusion avec le corps de Felice dans un rêve[126] où le télégraphe devient l'outil magique par lequel Kafka reçoit une réponse de Felice venant de Berlin.

66 Les rêves des *Lettres à Felice* stigmatisent cependant, plus souvent que la fusion, la séparation des corps. Ainsi, dans le récit[127] où Kafka rêve qu'il marche derrière Felice au lieu de la tenir amoureusement enlacée, thème repris dans un autre rêve : « [...] j'étais certes en pleine ville, mais toujours à une très grande distance de toi[128]. » Le corps stigmatise

métaphoriquement la distance que Kafka, par ses lettres, a introduite entre lui-même et Felice.

67 Les récits de rêves racontés à Milena sont très proches de ceux de Felice. Ils s'articulent également autour du désir de lettres et de la quête d'une fusion impossible avec l'être aimé. Le thème des lettres, la mise en abyme de la correspondance dans la correspondance, apparaît dès le premier récit de rêve[129], où Kafka rêve être venu voir Milena à Prague, mais, ayant perdu son adresse, lui avoir envoyé une lettre pour la retrouver. Dans le rêve du 14 juin 1920[130], il s'imagine arriver à Vienne avant son courrier à Milena, afin de substituer sa présence physique à l'absence épistolaire. Le récit de rêve s'articule ensuite autour du second grand thème de la correspondance kafkéenne : l'impossibilité de la rencontre, causée dans ces rêves par l'impassibilité de Milena envers son amant, qu'elle rejette[131]. Ce rêve de fusion se manifeste encore en septembre 1920[132], où Kafka se confond avec Milena et, celle-ci prenant feu, brûle à sa place, la sauvant ainsi de la mort, mais se voyant également tragiquement rejeté par elle.

68 Chez Kafka, le rêve se rattache donc à la réalité de ce qu'il vit et souffre. Mais il lui permet surtout de ressaisir la complexité de ses souffrances et obsessions personnelles sous une forme littéraire, où la sobriété du style ajoute à la prégnance de l'image et à la puissance de la tension dramatique. Le rêve, loin de se réduire à une simple soupape de sûreté ou à une libre voie d'expression de l'inconscient, n'est-il donc pas avant tout un irremplaçable vecteur d'inspiration et une inépuisable source de création littéraire ? Distinguons toutefois la conception kafkéenne du rêve de son traitement romantique et surréaliste. Certes, comme le souligne Gerhard Kurz[133], Kafka se situe dans la tradition de la théorie romantique du rêve[134] comme lieu de l'inspiration poétique et comme structure littéraire fondée sur l'association d'images et d'idées. Il conçoit également

l'écriture comme une plongée dans les profondeurs du moi. Mais il n'éprouve pas la fascination romantique pour la magie du rêve vécu comme un monde opposé à la réalité et aux lois de la logique. Le rêve est pour Kafka un support, une structure, non une fin en soi[135].

69 De même, le récit de rêve kafkéen se distingue de sa version surréaliste, où toute liberté est laissée à l'imagination, qui se déploie sans intervention de la moindre censure. Dans tous les récits de rêves, l'écriture de Kafka, bien éloignée de l'écriture automatique des surréalistes, est en effet aussi travaillée, sobre et tendue vers l'expression du détail et de la tension dramatique que dans ses autres œuvres narratives. On ne peut donc pas le taxer de surréalisme, dont la définition souligne l'absence totale de contrôle de la pensée et de l'écriture :

> Surréalisme [...] : automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison[136].

70 Le propos du surréalisme est de développer un « art magique[137] », fondamentalement antiréaliste dans sa conception, en élaborant des images visionnaires, surréelles, issues des profondeurs du subconscient. Certes, les images de Kafka partagent avec le surréalisme leur source onirique et hallucinatoire[138]. Mais à la différence des images surréalistes statiques, elles ne sont pas livrées pêle-mêle, en vertu d'un principe d'expérimentation alogique, ludique et absurde. Bien au contraire, elles sont dynamiques, structurées et occupent une place centrale dans le récit onirique[139].

71 On ne peut cependant pas dénier à ces récits une qualité essentiellement fantastique. Ils n'isolent pas le domaine de la réalité de celui du rêve. Le cadre de ces récits est d'emblée défini comme onirique, notamment à travers les verbes comme « rêvé hier soir », ou la notation explicite du contenu

du rêve. Mais une fois les prémices du rêve posées, on pénètre dans un monde d'autant plus étrange et fascinant qu'il comporte des détails empruntés à la réalité de Kafka : les personnages d'abord (Max, Felix, Milena, Felice, Löwy, Hermann Kafka), les lieux ensuite (Berlin, Prague), les thèmes enfin (la correspondance, l'autorité paternelle, le célibat, le corps, le bureau). De plus, l'impression de réalité qui se dégage de ces rêves est parfois d'autant plus impressionnante que certains détails en sont rendus avec une précision quasi réaliste. C'est le cas du décor de théâtre d'un des premiers rêves de Kafka, miniature très précise du centre de Prague. Le monde de ses récits de rêves obéit à la définition du fantastique :

> L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de l'aventure : réalité ou rêve ? Vérité ou illusion ? [...]. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel[140].

72 Le fantastique se caractérise par l'incertitude et l'hésitation qu'il provoque chez le lecteur. De plus, par l'introduction d'un événement inouï dans un cadre apparemment proche de la vie réelle, il révèle des aspects inconnus de la réalité. Il suscite à la fois le doute la fascination. Ce sentiment d'« inquiétante étrangeté » évoqué par Freud[141] se retrouve bien dans les récits de Kafka, où ce qui apparaît comme étrange révèle ce qui était depuis longtemps secrètement familier :

> L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier[142].

73 Selon Freud, le fantastique touche aux racines mêmes de la personnalité inconsciente, dont il révèle les peurs et les désirs cachés : la duplication du moi, la déformation du

corps, le surgissement du monstrueux, notamment sous la forme de figures féminines repoussantes et de figures masculines écrasantes[143].

74 Le récit de rêve révèle les caractéristiques fondamentales du fantastique chez Kafka : l'événement inexplicable y est souvent évoqué dès le début du récit, sous la forme d'une image saisissante, souvent théâtrale. La puissance des rapports de force, le dynamisme des protagonistes et la montée progressive de la tension dramatique contribuent ensuite à accroître le pouvoir hypnotisant de ce récit sur le lecteur. Le rêve fournit donc les principes essentiels de la poétique kafkéenne : la mise en intrigue, la tension dramatique, la caractérisation des personnages par leurs gestes et leurs mimiques, l'art de la description détaillée et de la création d'une atmosphère trouble et ambiguë.

75 En quoi ces récits de rêve peuvent-ils donc s'interpréter comme une source d'inspiration majeure de l'œuvre de Kafka ? Notons tout d'abord un fait essentiel : les récits et les romans de Kafka ne sont généralement pas porteurs de rêves. Le seul récit où soit évoquée la possibilité du rêve est en effet *La Métamorphose*, mais l'histoire commence alors que le rêve de Samsa est terminé, et le narrateur rejette d'emblée l'interprétation onirique de la scène :

> Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine [...]. Que m'est-il arrivé ? pensa-t-il. Ce n'était pourtant pas un rêve[144].

76 Ce récit n'a affaire au rêve qu'au sens négatif, en ceci qu'il retrace le combat de Samsa pour « sortir de son cauchemar intérieur[145] » ; mais les événements y sont décrits comme réels. Deux autres romans contenaient en revanche un ou plusieurs rêves que Kafka a biffés sur le manuscrit. Marthe Robert[146] suggère qu'il ait pu supprimer un bref élément de rêve inséré dans *Le Château*, où K. s'endort dans la chambre d'un fonctionnaire et rêve d'une statue représentant un dieu grec, mais où il se réveille aussitôt et le rêve se voit vite

dissipé. Quant au manuscrit originel du *Procès*, il comportait deux ébauches de rêves. Dans l'une d'elles, Joseph K. voit apparaître dans un profond sommeil le peintre Titorelli, qui lui semble porteur d'une révélation. Mais, au moment même où celui-ci va parler, Joseph K. s'éveille en sursaut. Kafka a également rayé du manuscrit le cauchemar où Joseph K. rêve qu'il voit progressivement se graver sur une pierre tombale les lettres de son nom. Kafka l'a publié à part, comme un récit autonome, qu'il intitule *Un rêve*[147]. Enfin, parmi les ébauches de *L'Amérique* consignées dans le *Journal* apparaît une scène onirique dont le personnage principal, tout comme Rossmann, arrive à New York par la mer, sur un radeau[148] ; mais, tout comme pour les autres passages oniriques, Kafka supprime cette séquence du début de son roman, lequel se situe dans un cadre bien réel. Il semble donc que Kafka bannisse de ses romans tout ce qui a trait à l'univers onirique, puisque son propos y est avant tout de révéler les aspects cachés de la réalité. On trouve en revanche dans ses récits deux courts textes intitulés pour l'un *Rêve inviolable*[149], pour l'autre *Rêve en lambeaux*[150]. Le premier met en scène le rêve naïf d'une jeune fille courant dans la campagne devant des enfants :

> Elle courait le long de la route, je ne la voyais pas, je remarquais seulement sa façon de se balancer en courant, de laisser voler son voile, de lever le pied, j'étais assis au bord du champ et contemplais l'eau du petit ruisseau. Elle courait à travers les villages, des enfants étaient aux portes, ils la regardaient venir et la suivaient des yeux[151].

77 Quant au second récit, il se présente non plus comme un rêve, mais comme l'histoire d'un officier mutilé embauché comme gardien d'un mausolée. Il est d'ailleurs étonnant que Kafka ait donné à ce récit le titre de *Rêve en lambeaux*, alors qu'il s'agit vraisemblablement d'une ébauche du *Gardien du tombeau*. Le rêve joue donc un rôle minime dans les récits et romans kafkéens, et relève surtout des « écritures du moi »,

donc des lettres et du *Journal*. Mais si Kafka refuse de s'adonner au monde du rêve dans ses œuvres narratives, il en utilise la structure et les procédés de condensation et de figuration, ainsi qu'un style qui combine une sobriété et une expressivité maximales.

78 Le rêve détermine la structure des récits et des romans, qui retracent tous une confrontation du sujet avec une forme d'altérité, qu'il s'agisse d'un fait inhabituel, d'une situation ou d'un être étranger qui plonge le ou les protagonistes dans l'incertitude, ou encore d'êtres hybrides ou métamorphosés qui figurent une forme de scandale ou de transgression des lois de la logique et de la vraisemblance. Nombre de récits évoquent l'irruption d'un fait inhabituel, telle la métamorphose de Samsa, l'envie d'une promenade inopinée, la découverte d'un village inconnu aux habitants étranges dans *Tentation au village* ou l'examen d'un « appareil très curieux » dans *La Colonie pénitentiaire*. Ce fait peut se réduire à un brusque sentiment de « décalage », de « déphasage » du personnage principal avec la réalité. C'est là le point de départ de *Description d'un combat* et de *Préparatifs de noce à la campagne*. Dans le manuscrit A de *Description d'un combat*, le narrateur est confronté à un étrange personnage, qui lui tient des propos incongrus et dont il ne comprend pas le brusque changement de comportement. Celui-ci lui parle de sa fiancée en des termes qui choquent le narrateur, lequel lui répond :

> Si vous étiez moins troublé, vous sentiriez combien il est incongru de parler de son amoureuse à un monsieur assis tout seul devant son verre de liqueur[152].

79 Mais les événements paraissent ici suivre le cours absurde du rêve puisque le narrateur, qui semblait fâché quelques instants auparavant, dit à son interlocuteur, avant même que celui-ci le lui ait demandé : « Bon, si vous voulez, je viens[153]. » Puis c'est au tour du second personnage d'avoir un comportement inattendu : alors que l'autre s'attend à ce qu'il

« se livre à une joie désordonnée[154] », il ne dit rien, puis se met à fredonner et ne cesse ensuite de faire alterner joie et inquiétude, agressivité et tendresse, qui, comme dans un rêve, se succèdent sans transition. On remarque ce même déphasage hérité de la technique du rêve au début de *Préparatifs de noce*, dans le brusque contraste que Raban ressent entre sa lassitude intérieure et le dynamisme hystérique de la foule qui l'entoure. Ce sentiment de décalage va si loin qu'il se cristallise dans l'image du coléoptère :

> Quand je suis au lit, j'ai la silhouette d'un gros coléoptère [...]. Je presse mes petites pattes contre mon abdomen renflé[155].

80 Ce récit révèle une autre caractéristique qui rapproche les récits kafkéens des sentiments qu'éprouve le sujet d'un rêve : il traduit l'incertitude dont est soudain saisi le personnage principal face au monde qui l'entoure :

> On est seul [...] totalement étranger aux autres, simple objet de leur curiosité. Et tant que tu dis « on » au lieu de dire « je », cela va encore [...], mais dès que tu t'avoues que ce « on » est toi-même, cela te transperce littéralement et tu es épouvanté[156].

81 Cette incertitude et cette insécurité intérieures peuvent prendre la forme d'une difficulté à interpréter son univers. *La Poursuite*[157] thématise la difficulté de cerner la signification des événements et d'y réagir correctement, particulièrement la nuit, où toutes nos perceptions sont confuses :

> Quand on marche la nuit dans la rue et qu'un homme [...] court de notre côté, on ne cherchera pas à l'empoigner [...]. Car il fait nuit, et ce n'est pas notre faute si la rue est en pente et s'il fait clair de lune ; et, d'ailleurs, qui sait si ces deux-là n'ont pas organisé cette course pour s'amuser[158] ?

82 Cette difficulté à interpréter ce qui se passe réellement réapparaît dans *Un filou démasqué*[159], où le narrateur avoue comprendre avec peine l'essence véritable de son

compagnon. Celui-ci se révèle finalement être un filou par son seul sourire, lequel donne enfin à son protagoniste l'occasion de le démasquer. On retrouve ce même sentiment d'incertitude et de difficulté à faire le bon choix dans *Le Monde citadin*[160] et *Le Verdict*[161], qui s'ouvrent tous deux sur l'évocation d'un personnage plongé dans une profonde perplexité, et se demandant, dans le cas d'Oscar M., s'il doit parler à son père, et, dans celui de Bendemann, ce qu'il peut écrire à son ami.

83 Mais c'est dans *Le Spectateur de la galerie*[162] que cette hésitation et cette difficulté à interpréter atteignent leur plus haut degré ; le narrateur y juxtapose deux interprétations possibles d'un même spectacle : dans la première, l'écuyère est fragile et soumise à un M. Loyal impitoyable ; dans la seconde, elle se mue en une superbe « dame blanche et rouge » dont le directeur est « l'esclave abandonné ». Mais ces deux interprétations semblent réduites à néant par la succession abrupte de deux notations contradictoires – « comme il n'est pas ainsi », « comme il est ainsi » –, et surtout par la comparaison finale qui semble réduire toute la scène à un rêve :

> Comme il en est ainsi, l'homme de la galerie couche sa tête sur l'accoudoir et s'enfonce dans la marche finale comme dans un rêve pesant, et il pleure sans s'en douter[163].

84 Enfin, le récit kafkéen met souvent en scène, comme les récits de rêve, des êtres hybrides qui transgressent les limites de la réalité et la normalité. C'est le cas du coléoptère de *Préparatifs de noce*[164], de la vermine de *La Métamorphose*[165], du fantôme du *Chasseur Gracchus*[166], du singe transformé en homme de *Communication à une académie*[167], de l'avocat Bucephalus[168], qui fut jadis un cheval ou encore de l'animal moitié chaton, moitié agneau *d'Un croisement*[169]. Comme dans le récit de rêve, ces récits exhibent leur incapacité à décrire la nature véritable de ces êtres hybrides. C'est le cas de *Dans notre synagogue*, où

apparaît un animal proprement indéfinissable :

> Dans notre synagogue vit un animal qui a à peu près la taille d'une martre [...]. Personne n'a jamais touché ses poils, on ne peut donc rien en dire ; on serait presque tenté d'affirmer que sa couleur réelle aussi est inconnue[170].

85 C'est bien évidemment *Le Souci du père de famille* qui pousse le plus loin cette difficulté de représenter une image aussi insaisissable que celle d'Odradek :

> Au premier abord, on dirait une bobine de fil plate et en forme d'étoile [...]. L'ensemble apparaît vide de sens, mais complet dans son genre. On ne saurait d'ailleurs en dire plus long à son sujet, car Odradek est extraordinairement mobile : on ne peut pas l'attraper[171].

86 Les récits de Kafka empruntent donc au monde du rêve une atmosphère, des situations et des personnages à mi-chemin entre réalité et irréalité. Outre cette structure qui laisse toute sa place à l'inédit ou à l'anormal, ses œuvres narratives retiennent du rêve les procédés de condensation et de figuration de l'idée par l'image. Celle-ci est au centre de tous les textes, dont l'écriture semble entraînée par cette volonté de cerner au plus près, avec force détails, la vision à rendre. C'est ainsi que le récit intitulé *Le Voyageur de tramway*[172] semble s'épuiser dans la description d'une vision qui se rapproche étonnamment d'une apparition onirique :

> La voiture s'approche d'une station, une jeune fille s'avance vers le marchepied, prête à descendre. Je la vois aussi nettement que si je l'avais touchée du doigt. Elle est vêtue de noir, les plis de sa robe sont presque immobiles[173].

87 De même, *Le Pont* semble implicitement évoquer, par la puissance de ses images, un rêve identificatoire du narrateur :



> J'étais raide et froid, j'étais un pont, je passais au-dessus d'un abîme. La pointe de mes pieds s'enfonçait d'un côté, de l'autre mes mains s'engageaient dans la terre [...]. Je m'effondrais, j'étais fracassé et empalé par les cailloux aigus

> qui m'avaient toujours regardé jusque-là[174].

88 De même, le récit intitulé *A cheval sur le seau à charbon* repose tout entier sur la force proprement onirique de l'image du seau volant, qui semble brusquement doué de vie, évoquant la fulgurance et l'autonomie des images oniriques :

> À cheval sur le seau à charbon, la main en haut, sur l'anse, la plus simple des rênes, je descends donc paisiblement mon escalier, mais en bas, le seau s'élève, magnifique, magnifique[175].

89 Ainsi Kafka utilise-t-il la technique onirique de condensation des pensées en représentations figurées, en images fortement expressives. Mais on retrouve également dans ses textes les réseaux d'images déjà observés dans les récits de rêve : l'image de la blessure, du cheval blanc et du labyrinthe. L'image de la blessure apparaît notamment dans quatre récits majeurs. Tout d'abord dans *La Métamorphose*, où le narrateur évoque, dès le début du récit, la présence, sur le ventre de Grégoire Samsa, de « toute une série de petits points blancs[176] » qui préfigurent la blessure de la pomme incrustée dans son dos et créant une « inflammation des parties environnantes[177] ». On note également cette évocation d'une double blessure dans *Un médecin de campagne*, où est d'abord décrite la morsure faite par le palefrenier sur le cou de Rosa, la servante : « [...] deux rangées de dents s'impriment en rouge dans sa joue[178]. » Celle-ci préfigure en fait la blessure béante du malade que le médecin ira ensuite visiter :

> Rose, nuancée de mille tons, sombre au fond, puis de plus en plus claire à mesure qu'on se rapproche des bords, fine de grain, avec du sang qui s'accumule irrégulièrement, ouverte comme un puits de mine[179].

90 Enfin, on retrouve ce motif de la double blessure dans *Communication à une académie*, où Rotpeter évoque sa blessure à la joue et le trou qu'une balle lui fit jadis sous la hanche :

> On tira, je fus le seul touché ; je reçus deux balles. L'une à la joue ; blessure sans gravité ; elle m'a laissé tout de même une grande cicatrice rouge [...]. La seconde balle m'atteignit au-dessous de la hanche. Blessure grave, c'est à cause d'elle que je boite encore un peu[180].

91 On découvre également, dans les récits kafkéens, le motif du cheval blanc, animal onirique par excellence, dont la puissance magique et proprement surnaturelle est particulièrement soulignée dans *Un médecin de campagne :*

> Ces chevaux ont [un peu] desserré leur harnais ; ils ouvrent, je ne sais comment, les croisées du dehors ; ils passent chacun la tête par une fenêtre et contemplent le malade[181].

92 Enfin, on retrouve, dans les romans surtout, le thème onirique du labyrinthe. C'est d'abord le labyrinthe des rues de New York évoqué dans le chapitre II de *L'Amérique*, et explicitement lié au thème de la ville et du rêve dans l'extrait suivant :

> Le matin comme le soir, et dans les rêves de la nuit, cette rue était le théâtre d'une circulation fiévreuse qui, vue d'en haut, se présentait comme un mélange inextricable de silhouettes déformées [...], mélange compliqué sans cesse d'une infinité de nouveaux afflux [...], le tout happé, saisi, violé par une lumière puissante qui [...] formait au-dessus de la rue, pour le spectateur ébloui, comme une épaisse paroi de verre[182].

93 On observe ici toutes les caractéristiques de la perception onirique, et notamment la déformation des silhouettes et des corps, l'association de sensations confondues dans un flux ininterrompu d'images et le sentiment d'être « ébloui », pris dans un mouvement « fiévreux ». On observe un nouveau mode de traitement du thème du labyrinthe dans *Le Procès*, où Joseph K. se perd dans un labyrinthe d'escaliers et de pièces :



> K. s'avançait déjà vers l'escalier quand il s'arrêta tout à coup en s'apercevant qu'il y en avait encore trois autres [...]. Il s'irrita de voir qu'on ne lui avait pas précisé la situation du

> bureau où il devait se rendre [...] d'où il suivait que la pièce cherchée se trouverait forcément au bout de l'escalier que K. choisissait par hasard[183].

94 Enfin, on note à la fin du *Château* une nouvelle occurrence de ce motif du labyrinthe qui figure l'errance et la perte de repères du sujet moderne dans un monde devenu aussi opaque que le monde onirique pour le rêveur :

> Il chercha la porte de sa chambre, mais, le domestique n'étant plus là, [...] toutes les portes se ressemblant à s'y méprendre, il ne parvint pas à la trouver. Il se rappelait pourtant l'endroit [...] sur lequel elle donnait et décida d'ouvrir une porte qui correspondait à son souvenir[184].

95 On voit donc à quel point Kafka, dans ses récits et romans, s'inspire de la technique onirique de focalisation sur une image centrale autour de laquelle il articule sa description et son analyse. Car l'image, revêtue d'un pouvoir hypnotisant sur le lecteur, revêt une force d'autant plus grande qu'elle se voit progressivement amplifiée et développée jusqu'à devenir une sorte de microcosme. Grâce à cette technique de condensation et de figuration héritée du rêve, Kafka vise tout autre chose que la création d'un monde imaginaire. Loin de se réfugier dans un monde irréel, il parvient, en utilisant la structure et les moyens du rêve (l'image, la condensation, le déplacement, l'instabilité du signe), à dévoiler la dimension cachée du réel, à créer un style que l'on pourrait définir non comme surréaliste, mais comme hyper-réaliste, car plus réel que réel.

96 Le rêve fournit donc à Kafka l'instrument d'un « réalisme inédit », car il lui permet de « dévoiler le jamais-vu, sous le trop connu, mais jamais su[185] ». De fait, toute son œuvre narrative développe le style qui apparaît dès les premiers récits de rêve : un style sobre, neutre, distancé, qui exprime paradoxalement des faits excessivement étranges, absurdes, scandaleux, aussi difficiles à comprendre que les mots qui l'expriment sont limpides. C'est ce profond décalage entre le

contenu et l'expression qui fait du style kafkéen un style profondément grotesque, car fondé sur l'hétérogénéité : des faits irréels ou merveilleux y sont rapportés avec un naturel et une simplicité de style qui constitue le grotesque kafkéen. Certes, son œuvre correspond bien à la définition que Kayser donne du grotesque comme monde alinéné, transformé[186] par un événement ou une situation qui provoque la perte de l'identité, des proportions naturelles, de l'orientation et de l'harmonie entre le moi et le monde. Mais Kayser parle de « grotesque froid » car Kafka n'évoque jamais d'événements démoniques ou explicitement violents, mais des faits étranges, d'autant plus inquiétants et déstabilisants que le narrateur les rapporte avec une grande froideur et étrangeté envers son propre discours[187]. Par là, il met en évidence les deux traits essentiels du grotesque : l'hétérogénéité des réflexions et sensations internes du narrateur et la profonde incertitude qu'il manifeste dans son rapport au monde.

97 En utilisant donc une structure empruntée au rêve, un style qui exploite les ressources combinées du fantastique et du grotesque, Kafka parvient à développer une écriture à la fois très précise dans l'évocation du détail, très suggestive dans la représentation de l'image, et très éclairante dans l'analyse de ce qui, dans le monde des phénomènes, ne nous paraît absurde ou irreprésentable que parce qu'il échappe à notre pouvoir de saisir le sens caché et la profonde duplicité inhérente aux choses. Le rêve a permis à Kafka de transgresser les limites du sommeil et de la veille, de la logique et du merveilleux, du naturel et du surnaturel. Grâce au rêve, il repousse toujours plus loin les limites de la représentation, jusqu'à parvenir, en représentant l'irreprésentable, à trouver le fondement de son écriture : l'image qui, poussée à son extrême point d'incandescence, révèle tout un faisceau de significations neuves et éclairantes pour notre compréhension du monde, de ses ressorts cachés et ses obstacles latents.

98 Par-delà le procès qu'il intente contre toute forme de représentation (théâtrale, littéraire, artistique, onirique), Kafka parvient donc dans son *Journal* à mettre en œuvre un processus de création qui intègre ces différentes expériences de confrontation avec l'image et qui lui permet, malgré tous ses doutes et ses refus, d'élaborer son écriture. Écriture qui finit par développer son propre rythme, sa propre imagerie, ses propres thèmes, jusqu'à constituer le véritable « corps écrit » de cet homme qui n'a jamais su s'incarner autrement que dans ses textes.

Notes

1. Kafka, *Journal*, *Œuvres III*, 6 août 1914, p. 360 ; *Tagebuch*, p. 546.

2. Calvin S. Hall et Richard E. Lind, *Dreams*, *Life and Literature*. *A Study of Franz Kafka*, Chapell Hill, The University of North Carolina Press, 1970.

3. Voir Pierre Pachet, *La Force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988 (« Kafka et Edison », p. 154).

4. Kafka, *Journal*, 21 juillet 1913, p. 302 ; *Tagebuch*, p. 567. À propos du rapport de dépendance entre le rêve et le sommeil, voir Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956 : « Le rêve ne peut se présenter sans le sommeil, auquel il introduit. Mais le sommeil tend au contraire à éliminer, à dissoudre le rêve, à le submerger du moins dans une nuit assez profonde pour qu'au réveil, il ne subsiste aucun indice qu'il soit jamais survenu » (p. 49) ; « C'est le sommeil qui confère au rêve sa propriété principale [...] qui permet qu'il se donne et qu'on l'accepte comme une réalité indiscutable. Sans le sommeil, il ne serait qu'une rêverie un peu plus incohérente, un peu plus fantastique [...]. Avec le sommeil, les images conquièrent l'autonomie [...]. Dès qu'elles n'obéissent plus, elles fascinent » (p. 83).

5. *Journal*, 3 octobre 1911, p. 990 ; *Tagebuch*, p. 52.

6. *Journal*, 2 octobre 1911, p. 88 ; *Tagebuch*, p. 49-50.

7. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 45.

8. Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, p. 39 ; *Janouch*, p. 26.

9. *Conversations avec Kafka*, p. 40 ; *Janouch*, p. 27.

10. Kafka, *Journal*, 17 décembre 1911, p. 185 ; *Tagebuch*, p. 298.

11. Pierre Pachet, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », p. 215.

12. *Ibid.*, p. 214.

13. Selma Fraiberg, « Kafka et le rêve », *Obliques*, n° 3, 1973, p. 74-86.

14. *Ibid.*, p. 74.

15. Voir la note de Marthe Robert in *Le Puits de Babel*, Paris, Grasset, 1987, p. 52 : « Loin de tirer la moindre exaltation ou la moindre consolation de cette disposition sans doute innée à s'évader de la réalité, il y voyait la preuve d'un manque décisif, l'un des symptômes majeurs de cette impossibilité de vivre par quoi il se sentait condamné. »

16. Kafka, *Journal*, 16 janvier 1922, p. 519 ; *Tagebuch*, p. 877.

17. Jean Bellemin-Noël, dans son ouvrage intitulé *Psychanalyse et littérature* (Paris, PUF, 1978), souligne cette vertu cathartique du récit de rêve en l'associant au récit qu'un rêveur fait à son analyste : « [...] le rêve dont traite l'analyste est le récit que produit le rêveur à l'état de veille [...]. C'est quelque chose de verbalisé, c'est déjà ce que la linguistique appellerait un énoncé narratif. » Le récit de rêve est donc un métatexte qui complète et ordonne en des phrases enchaînées le texte initial du rêve, qui, « comme tout texte, s'offre au déchiffrement. C'est un discours sans adresse, sans intention préalable, sans contenu déterminé » (p. 22).

18. Roger Caillois, *op. cit*, p. 75-76.

19. *Ibid*, p. 76.

20. Selma Fraiberg, *op. cit.*, p. 84.

21. Clavin S. Hall et Richard E. Lind, *op. cit.*

22. Friedrich Altenhöner, *Der Traum und die Traumstruktur im Werk F. Kafkas*, Diss. phil. Germanistik, Munster, 1964.

23. Henri Bergson, dans la conférence du 26 mars 1901 faite à l'Institut psychologique et intitulée « Le rêve » (in *Mélanges*, Paris, PUF, 1962), souligne le lien entre cette incohérence apparente du rêve et la force de la sensation : « [...] il a pour essence de ne pas réclamer un ajustement complet à la mémoire et la sensation, mais au contraire de laisser du jeu entre elles : à la même sensation pourront correspondre des souvenirs très différents » (p. 460) « [Dans le rêve] le souvenir s'incarne dans la sensation vibrante, mais indécise » (p. 453).

24. Jean Picat, *Le Rêve et ses fonctions*, Paris, Masson, 1984, p. 62.

25. Roger Caillois (*op. cit*) souligne d'ailleurs cette indépendance des images oniriques : « La puissance du rêve [...] est faite de l'indépendance

et de l'automatisme des images. Il y a rêve chaque fois que celles-ci existent seules [...] dans l'éclipse provisoire de [...] la volonté, le discernement, la capacité d'analyse » (p. 86) « Toute image de rêve est vide [...]. Elle demeure un spectacle et un scintillement fugitif » (p. 117).

26. *Op. cit.*, p. 9 et suiv.

27. Sur l'histoire et l'analyse clinique du rêve, renvoyons à l'ouvrage de F. Parot, *L'homme qui rêve. De l'anthropologie du rêve à la neurophysiologie du sommeil paradoxal*, Paris, PUF, 1995.

28. Marthe Robert, *Le Puits de Babel*, p. 58-59.

29. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, Frankfurt, Fischer, 1992, p. 137.

30. Sur les catégories freudiennes, voir S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1979 (chapitre sur le rêve, p. 659-724) et *Über den Traum*, London, Imago Publishing, 1942 / *Sur le rive*, Paris, Gallimard, 1988 : le travail du rêve aime figurer par la même formation composite deux représentations qui s'opposent. Chaque élément du rêve est surdimensionné par le matériel des pensées du rêve, organisées en situations visualisables, dramatisées et condensées.

31. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, p. 386.

32. Voir Jeanine Solotareff, *Le Symbolisme dans les rêves. La méthode de traduction de Paul Diel*, Paris, Payot, 1979.

33. Voir à propos de la structure essentiellement duelle qui rapproche Kafka et Freud, la thèse d'André Tinturier, *Form und Inhalt bei Broch, Freud und Kafka*, Diss. phil., Universität Zürich, 1970, p. 60 et suiv.

34. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipiz, Deuticke, 1905/ London, Imago Publishing, 1940 : le travail du mot d'esprit s'apparente à celui du rêve, qui, comme lui, induit un raccourcissement (*Verkürzung*) des pensées latentes et crée une forme substitutive de celles-ci.

35. C. G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, trad. R. Cahen, Paris, Gallimard, 1904. Jung définit la part d'inconscient individuel et collectif présente dans le rêve. Il examine dans les rêves les résidus archétypiques tels les thèmes de la destruction-résurrection, de Dieu, du mythe du héros, de la *persona* et de l'ombre.

36. Sur les symboles oniriques, voir J. Picat, *Le Rêve et ses fonctions*, p. 84 et suiv. et Ernst Aeppli, *Les rêves et leur interprétation*, Paris, Payot, 1986 (recense les principaux thèmes des rêves : rêves de « personnages professionnels », du corps humain, de maladies et blessures, d'aliments,

de maison, de véhicules, de spectacles, de mort, de justice, d'églises et de nature ou d'animaux).

37. Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962.

38. *Ibid.*, p. 24.

39. Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.

40. Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978, p. 97 à 121.

41. Voir Bernard Pingaud, *Inventaire II. Comme un chemin en automne. Écriture, politique*, Paris, Gallimard (NRF), 1979 (« Comme un chemin en automne »).

42. *Ibid.*, p. 41 (« L'écriture et la cure »).

43. *Ibid.*, p. 39.

44. *Ibid.*, p. 40.

45. Mechtild Hornschuh-Fagard et Georges Fagard, *Le Nid vide. Essai sur la problématique consciente et inconsciente chez F. Kafka*, Paris, ACAA, 1974.

46. C'est là aussi l'aporie essentielle de la thèse de médecine de G.F.H. Mounier, *Étude psychopathologique de l'écrivain F. Kafka*, thèse pour le doctorat de médecine, Bordeaux, 1948 : il analyse dans l'œuvre de Kafka les manifestations du refoulement du complexe d'Œdipe, qui détermine son mysticisme, sa relation ambiguë avec Brod et la Symptomatologie de la tuberculose. L'œuvre finit ici par devenir le simple symptôme de névroses obsessionnelles, perdant ainsi toute sa valeur intrinsèque.

47. Margarete Mitscherlich, *Das Ende der Vorbilder. Vom Nutzen und Nachteil der Idealisierung*, München, Piper, 1978.

48. Marthe Robert, *Le Puits de Babel*, p. 53.

49. Voir S. Fraiberg, *op. cit.*, p. 75 / G. Kurz, *Traumschrecken, Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart, Metzler, 1980, p. 41.

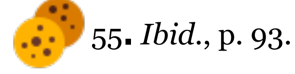
50. Matthe Robert, *Le Puits de Babel*, *op. cit.*, p. 57.

51. *Ibid.*, p. 60.

52. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 127-130.

53. *Ibid.*, p. 127-130.

54. S. Resnik, *La Mise en scène du rêve*, Paris, Payot, 1984, p. 16.



55. *Ibid.*, p. 93.

56. Ces années coïncident avec la phase majeure de création littéraire.

57. Ces hallucinations se rapprocheraient plutôt du fantasme, rêve éveillé créé par la fantaisie du sujet, ayant pour but de corriger la réalité et, selon Freud, de révéler les désirs insatisfaits.

58. Kafka, *Journal*, 16 novembre 1911, p. 160 ; *Tagebuch*, p. 251.

59. *Journal*, 13 décembre 1911, p. 179 ; *Tagebuch*, p. 289.

60. *Journal*, 15 octobre 1913, p. 313 ; *Tagebuch*, p. 585.

61. *Journal*, 22 mars 1922, p. 541 ; *Tagebuch*, p. 913.

62. *Journal*, 4 mai 1913, p. 299 ; *Tagebuch*, p. 560.

63. Roger Caillois (*op. cit.*, p. 54) distingue la rêverie du rêve en ces termes : « Si l'attention se relâche pendant l'état de veille, c'est déjà la rêverie, toutefois, le contrôle de la conscience subsiste [...]. Au moment précis où sombre cette ultime vigilance, c'est aussitôt l'empire du sommeil et la chance du rêve. »

64. On peut principalement distinguer sept grands réseaux thématiques dans les fèves de Kafka : les relations avec les femmes, les rêves de combat et de punition, la rencontre heureuse ou malheureuse avec la femme aimée, le monstre, les défauts physiques, le danger, le théâtre.

65. Kafka, *Journal*, vers mai 1910, p. 3 ; *Tagebuch*, p. 10.

66. *Journal*, p. 3 ; *Tagebuch*, p. 10.

67. *Journal*, 9 novembre 1911, p. 152-154 ; *Tagebuch*, p. 239-241.

68. *Journal*, p. 152 ; *Tagebuch*, p. 239.

69. *Journal*, p. 152 ; *Tagebuch*, p. 239.

70. *Journal*, 19 novembre 1911, p. 161-164 ; *Tagebuch*, p. 253-258.

71. *Journal*, p. 162 ; *Tagebuch*, p. 254.

72. *Journal*, p. 162 ; *Tagebuch*, p. 255.

73. *Journal*, p. 161 ; *Tagebuch*, p. 253.

74. *Journal*, 20 novembre 1911, p. 160-161 ; *Tagebuch*, p. 258-259.

75. *Journal*, p. 164-165 ; *Tagebuch*, p. 259.

76. *Journal*, 9 octobre 1911, p. 101-103 ; *Tagebuch*, p. 70-73. Tous les rêves confiés à Max Brod : 20 octobre 1910 (*Œuvres III*, p. 655-656 ; *Briefe* 1902-1924, p. 80), 1921, p. 1017 ; p. 309) ; 16 août 1922 (p. 1183-1185 ; p. 409) ou à F. Weltsch : 22 octobre 1917 (p. 823-826 ; p. 183-185) ; 7 février 1918 (p. 884-885 ; p. 232) ont également pour cadre la grande ville, Paris dans le rêve d'octobre 1910 et Prague dans les rêves

associés à Weltsch : la ville est encore un lieu chaotique, bruyant, où le sujet soit perd ses repères, soit est enfermé dans un lieu clos (cf. salle de conférence où Weltsch fait un cours, ou maison dans les rêves contés à Max Brod).

77. Friedrich Altenhöner, *op. cit.*, p. 20, interprète les rêves de fuite à travers des enfilades de pièces comme des rêves à forte connotation sexuelle, liés à la visite au bordel.

78. Kafka, *Journal*, 9 octobre 1911, p. 103 ; *Tagebuch*, p. 73.

79. *Journal*, 6 mai 1912, p. 254-255 ; *Tagebuch*, p. 419 et suiv.

80. *Journal*, 13 février 1914, p. 338-339 ; *Tagebuch*, p. 635 et suiv.

81. *Journal*, p. 338 ; *Tagebuch*, p. 635.

82. *Journal*, p. 339 ; *Tagebuch*, p. 635.

83. *Journal*, p. 338-339 ; *Tagebuch*, p. 635.

84. *Journal*, 10 juillet 1912, p. 274 ; *Tagebuch*, p. 1042.

85. *Journal*, 29 octobre 1911, p. 130-131 ; *Tagebuch*, p. 205-207.

86. *Journal*, p. 131 ; *Tagebuch*, p. 207.

87. *Journal*, p. 131 ; *Tagebuch*, p. 207.

88. *Journal*, 16 décembre 1911, p. 183-184 ; *Tagebuch*, p. 296 et suiv.

89. *Journal*, p. 184 ; *Tagebuch*, p. 296.

90. *Journal*, 15 juillet 1912, p. 277 ; *Tagebuch, p*. 1047.

91. *Journal*, 20 avril 1916, p. 412-413 ; *Tagebuch*, p. 779 et suiv.

92. *Journal*, p. 413 ; *Tagebuch*, p. 779.

93. *Journal*, 10 novembre 1917, p. 447-448 ; *Tagebuch*, p. 843 et suiv.

94. *Journal*, p. 447-448 ; *Tagebuch*, p. 843.

95. *Journal*, 29 septembre 1915, p. 398 ; *Tagebuch*, p. 756.

96. *Journal*, 6 juillet 1916, p. 417 ; *Tagebuch*, p. 792.

97. *Journal*, 6 mai 1912, p. 254-255 ; *Tagebuch*, p. 419 et suiv.

98. *Journal*, 19 avril 1916, p. 412 ; *Tagebuch*, p. 778.

99. *Journal*, 21 septembre 1917, p. 435-436 ; *Tagebuch*, p. 836 et suiv.

100. *Journal*, 19 avril 1916, p. 412 ; *Tagebuch*, p. 778.

101. *Journal*, 6 mai 1912, p. 254 ; *Tagebuch, p*. 419.

102. *Journal*, 21 septembre 1917, p. 435-436 ; *Tagebuch*, p. 837.

103. *Journal*, p. 254 ; *Tagebuch*, p. 419.

104. *Journal*, p. 412 ; *Tagebuch*, p. 778.

105. *Journal*, p. 435-436 ; *Tagebuch*, p. 836-837.

106. *Journal*, 6 mai 1910, p. 3 ; *Tagebuch*, p. 10.

107. *Journal*, 29 octobre 1911, p. 130-1321 ; *Tagebuch*, p. 205-207.

108. *Journal*, 21 novembre 1913, p. 317 ; *Tagebuch*, p. 595 et suiv.

109. *Journal*, 20 novembre 1911, p. 164-165 ; *Tagebuch*, p. 258 et suiv.

110. *Journal*, 6 mai 1912, p. 254-255 ; *Tagebuch*, p. 419 et suiv.

111. *Journal*, 6 mai 1910, p. 3 ; *Tagebuch*, p. 10.

112. *Journal*, p. 3 ; *Tagebuch*, p. 10.

113. *Journal*, 19 novembre 1911, p. 161-164 ; *Tagebuch*, p. 253-258.

114. *Journal*, 21 novembre 1913, p. 317 ; *Tagebuch*, p. 595 et suiv.

115. *Journal*, 2 octobre 1911, p. 88-90 ; *Tagebuch*, p. 50 et suiv.

116. *Journal*, p. 89 ; *Tagebuch*, p. 51.

117. *Journal*, 30 août 1912, p. 288 ; *Tagebuch*, p. 433.

118. *Journal*, p. 163 ; *Tagebuch*, p. 256.

119. *Journal*, p. 102-103 ; *Tagebuch*, p. 73.

120. *Lettres à Felice*, p. 134-137 ; *Briefe an Felice*, p. 165-167.

121. *Lettres à Felice*, p. 136 ; *Briefe an Felice*, p. 167.

122. *Lettres à Felice*, 3-4 janvier 1913, p. 207 ; *Briefe an Felice*, p. 229.

123. *Lettres à Felice*, 4-5 avril 1913, p. 357 ; *Briefe an Felice*, p. 355.

124. *Lettres à Felice*, 1er octobre 1916, p. 792-793 ; *Briefe an Felice*, p. 714.

125. *Lettres à Felice*, 17 novembre 1912, p. 63-64 ; *Briefe an Felice*, p. 101.

126. *Lettres à Felice,7*-8 décembre 1912, p. 134-137 ; *Briefe an Felice*, p. 165-167.

127. *Lettres à Felice*, 11-12 février 1913, p. 284-285 ; *Briefe an Felice*, p. 294.

128. *Lettres à Felice*, 11 avril 1913, p. 364-365 ; *Briefe an Felice*, p. 363.

129. *Lettres à Milena*, p. 924-925 ; *Briefe an Milena*, p. 54.

130. *Lettres à Milena*, 14 juin 1920, p. 931-934 ; *Briefe an Milena*, p. 62-66.

131. *Lettres à Milena*, 15 juin 1920, p. 934 ; *Briefe an Milena*, p. 67.

132. *Lettres à Milena*, septembre 1920, p. 1092 ; *Briefe an Milena*, p. 274 et suiv.

133. Gerhard Kurz, *Traumschrecken. Kafkas literarische Exitenzanalyse*, Stuttgart, Metzler, 1980.

134. F. Altenhöner (*op. cit.*) définit la fonction du rêve romantique comme « explosion de la nature » et comme paradis retrouvé. Le rêve romantique est en effet la consécration de la fusion panthéiste de l'homme et du cosmos.

135. Alors que le romantisme assimile le monde du rêve à un monde fantomatique et irréel, Kafka, lui, fait entrer le rêve dans la dimension du monde réel, dont il s'empare de façon insidieuse et ambiguë, si bien qu'on ne discerne plus de limites entre rêve et réalité.

136. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1929.

137. *Ibid.*, p. 41.

138. Voir F. Altenhöner, *op. cit.*, p. 50 et suiv.

139. *Ibid.*, p. 50-51.

140. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970. Dans *Le Conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951, Castex définit le fantastique comme « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (p. 8). J.B. Baronian, dans *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'Âge d'homme, *1911*, note : « Le fantastique n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien. C'est la banalité des jours qu'il dérange, c'est le fragile ordre terrestre qu'il met en péril, c'est l'horizon des contraintes et des conventions [...], la vanité des idéaux tenaces qu'il vient brusquement briser ou insidieusement fléchir » (p. 16). Baronian applique ensuite cette observation à Kafka : « Kafka dit l'inadmissible, l'intrusion brutale, obsédante, fulgurante de l'irrationnel dans la vie de tous les jours [...] et avec une telle netteté que l'inadmissible et l'irrationnel deviennent, par la force des choses, des états de fait logiques » (p. 34).

141. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke* XII, Bd. I, *Werke aus den Jahren 1917-1920*, London, Imago Publishing an Co, 1947 (p. 227-268).

142. *Ibid.*, p. 231.

143. On retrouve chez Kafka quelques motifs fantastiques définis par T. Todorov, *op. cit.*, p. 107 et suiv. : la chose indéfinissable et pesante, la statue, la femme-fantôme, la chambre, l'appartement, la rue effacée de l'espace, l'arrêt brutal ou la répétition du temps.

144. Kafka, *La Métamorphose*, p. 192 ; *Die Verwandlung*, in *Ein Landarzt*, p. 93.

145. Marthe Robert, *Le Puits de Babel*, *op. cit.*, p. 52.

146. *Ibid.*, p. 54-55.

147. Kafka, *Le Procès*, *Un rêve*, p. 487-489 ; *Ein Traum*, in *Der Landarzt*, p. 232-234.

148. 148. *Journal*, p. 290 ; *Tagebuch*, 11 septembre 1911, p. 436.

149. *Récits*, p. 419-420 ; *Unverbrüchlicher Traum*, Oktavheft H, in *Beim Bau*, p. 9.

150. *Récits*, p. 420 ; *Zerrissener Traum*, Oktavheft H, in *Beim Bau*, p. 9.

151. *Récits*, p. 419-420 ; *Unverbrüchlicher Traum*, p. 9.

152. *Récits*, *Description d'un combat*, ms. A, p. 5 ; *Beschreibung eines Kampfes*, p. 48.

153. *Récits*, p. 5 ; *Beschreibung*..., p. 48.

154. *Récits*, p. 6 ; *Beschreibung*..., p. 49-50.

155. *Récits*, *Préparatifs de noce*, ms. A, p. 83-84 ; *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, in *Beschreibung*..., p. 18.

156. *Récits*, p. 81 ; *Hochzeit*..., p. 15.

157. *Récits*, *La Poursuite*, p. 108-109 ; *Die Vorüberlaufenden*, in *Ein Landarzt*, p. 25-26.

158. *Récits*, p. 108-109 ; *Die Vorüberlaufenden*, p. 25-26.

159. *Récits*, *Un filou démasqué*, p. 178-180 ; *Entlarvung eines Bauernfängers*, in *Ein Landarzt*, p. 17-19.

160. *Récits*, *Le Monde citadin*, p. 144 et suiv. ; *Die Städtische Welt*, in *Tagebuch*, p. 151-158.

161. *Récits*, *Le Verdict*, p. 589 et suiv. ; *Das Urteil*, in *Ein Landarzt*, p. 37-52.

162. *Récits*, *Le Spectateur de la galerie*, p. 439 ; *Auf der Galerie*, in *Ein Landarzt*, p. 207-208.

163. *Récits*, p. 439 ; *Auf der Galerie*, p. 208.

164. *Récits*, *Préparatifs*, p. 79 et suiv. ; *Hochzeit*..., in *Beschreibung*..., p. 14 et suiv.

165. *Récits*, *La Métamorphose*, p. 192 et suiv. ; *Die Verwandlung*, in *Ein Landarzt*, p. 91-158.

166. *Récits*, *Le Chasseur G.*, p. 452 et suiv. ; *Gracchus*, in *Beim Bau*..., p.

40 et suiv.

167. *Récits*, *Communication...*, p. 510 et suiv. ; *Bericht*, in *Ein Landarzt*, p. 234-245.

168. *Récits*, *Le Nouvel Avocat*, p. 467 et suiv. ; *Der neue Advokat*, in *Ein Landarzt*, p. 199-200.

169. *Récits*, *Un croisement*, p. 498 et suiv. ; *Eine Kreuzung*, in *Beim Bau*, p. 92-93.

170. *Récits*, *Dans notre synagogue*, p. 662-665 ; *In unserer Synagogue*, in *Das Ehepaar*, p. 34-35.

171. *Récits*, p. 523-524 ; *Die Sorge des Hausvaters*, in *Ein Landarzt*, p. 222-223.

172. *Récits*, *Le Voyageur de tramway*, p. 109 et suiv. ; *Der Fahrgast*, in *Ein Landarzt*, p. 26-27

173. *Récits*, p. 109 ; *Der Fahrgast*, p. 26.

174. *Récits*, *Le Pont*, p. 451-452 ; *Die Brücke*, in *Beim Bau*, p. 39-40.

175. *Récits*, *À cheval sur le seau à charbon*, p. 458 ; *Der Kübelreiter*, in *Ein Landarzt*, p. 345.

176. *Récits*, *La Métamorphose*, p. 193 ; *Die Verwandlung*, in : *Ein Landarzt*, p. 91-158.

177. *Récits*, p. 239 ; Die *Verwandlung*, p. 152.

178. *Récits*, *Un médecin de campagne*, p. 441 ; *Ein Landarzt*, p. 201.

179. *Récits*, p. 443 ; *Ein Landarzt*, p. 204.

180. *Récits*, *Communication à une académie*, p. 510 ; *Ein Bericht für eine Akademie*, in *Ein Landarzt*, p. 236.

181. *Récits*, *Un médecin...*, p. 442 ; *Ein Landarzt*, p. 202.

182. *L'Amérique*, p. 33 ; *Der Verschollene*, p. 46.

183. *Le Procès*, p. 298-299 ; *Der Prozeß*, p. 45.

184. *Le Château*, p. 750 ; *Das Schloß*, p. 309-310.

185. Marthe Robert, *Le Puits de Babel*, *op. cit.*, p. 60.

186. Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Stalling, 1957, p. 198-199.

187. *Ibid.*, p. 160.



Référence électronique du chapitre

BANCAUD, Florence. *Chapitre IV. Du procès du rêve au processus onirique* In : *Le Journal de Franz Kafka : Ou l'écriture en procès* [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2001 (généré le 04 octobre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionscnrs/2277>. ISBN : 9782271078483. DOI : https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.2277.

Référence électronique du livre

BANCAUD, Florence. *Le Journal de Franz Kafka : Ou l'écriture en procès*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : CNRS Éditions, 2001 (généré le 04 octobre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionscnrs/2251>. ISBN : 9782271078483. DOI : https://doi.org/10.4000/books.editionscnrs.2251.
Compatible avec Zotero

Le Journal de Franz Kafka

Ou l'écriture en procès

Florence Bancaud

Ce livre est cité par

Rodak, Paweł. (2011) *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*. DOI: 10.31338/uw.9788323510550

Lahire, Bernard. (2010) *Franz Kafka*. DOI: 10.3917/dec.lahir.2010.01.0601

(2009) *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hebrard, Fabre, Lejeune*. DOI: 10.31338/uw.9788323510093

Lahire, Bernard. (2009) De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi. *Sociologie et sociétés*, 40. DOI: 10.7202/000652ar

